

Josep Carles Romaguera

En aquestes alçades tots ja sabem que l'inici del segle XXI no es s'assemblaria gens a l'apoteosi visual que el genial director Stanley Kubrick va imaginar, ni podem contemplar des de l'espai la dansa còsmica de naus i planetes, ni podem viatjar a través de les estrelles per tal d'anar a la recerca de la immortalitat. Tal vegada sigui necessari, abans de res, trobar el monòlit, la icona per excel·lència de la història del cinema de ciència ficció. Tant se val, sempre tindrem l'oportunitat de gaudir de l'experiència de revisar aquesta esbalaïdora creació cinematogràfica.

Molt s'ha escrit i debatut sobre aquesta pel·lícula, que, com quasi totes les obres majúscules del setè art, no escapa a la polèmica i a les contradiccions. Però no crec que sigui el moment de discutir sobre els diversos conceptes metafísics que es tracten, dels diversos continguts temàtics, o de la significació definitiva del monòlit (que per mi és una clara representació de la intel·ligència, mitjà que portarà l'home a la seva desitjada immortalitat). Tampoc vull fer la típica alabança dels magnífics efectes especials i la revolucionària concepció visual que del gènere va tenir una ment tant il·lunàtica i visionària com la de Kubrick. Ambdós aspectes, la realització d'una *opera aperta* sense una conclusió explícita i les hipnòtiques imatges de la pel·lícula, s'han de reconèixer i tenir en compte alhora de parlar de *2001: a Space Odyssey*,

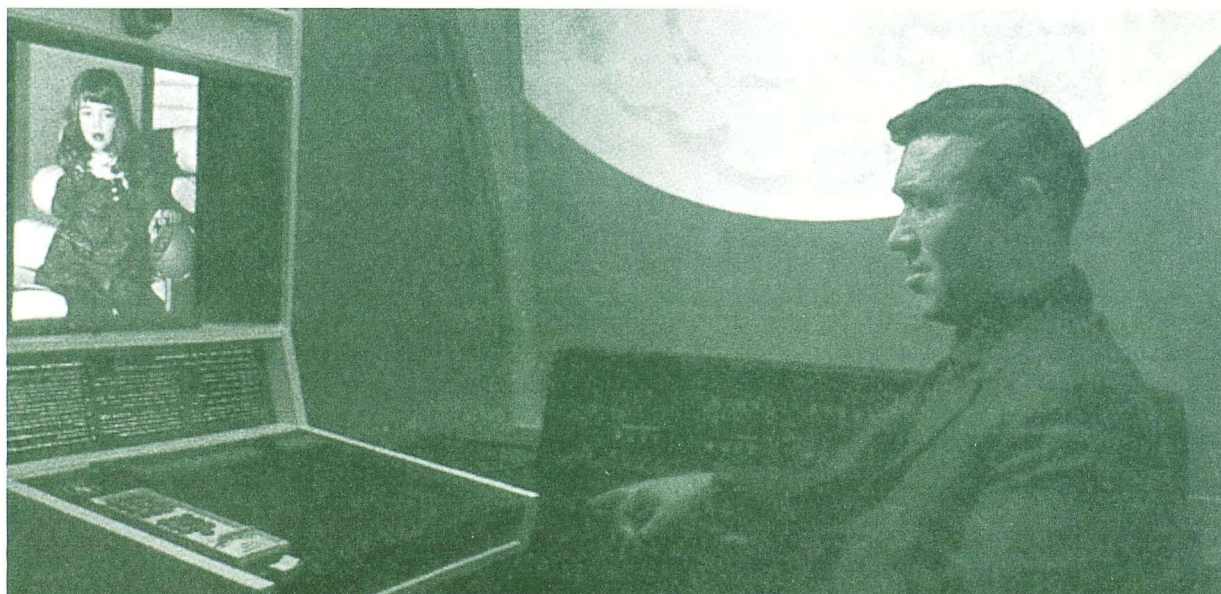
però crec que la perspectiva des de la qual s'han d'enfocar ha d'evitar aquests tòpics que molt aporten a la llegenda del film i poc a la seva transcendència estrictament cinematogràfica.

En el moment en què Kubrick realitza *2001: a Space Odyssey*, ens trobem entre els anys 1964 i 1967, època en què el cinema ha avançat en la seva capacitat expressiva, més que en els avanços tècnics. Efectivament, al llarg de la dècada dels seixanta es poden veure obres tan radicals i arriscades com *L'année dernière à Marienbad*, *El angel exterminador* i *Pierrot, le fou*, en les quals els seus directors plantegen una narrativa diametralment oposada a la clàssica, introduint les reiteracions o les digressions narratives, per exemple. La mateixa intenció sembla haver-hi en Kubrick, el qual concebia una obra menys literal i més propera al llenguatge musical, és a dir, més abstracte i per tant refusa l'ús de la paraula i el seu poder enunciatiu per recolzar-se en la posada en escena i l'ambigüitat de les imatges. Si al concepte de narrativitat que aplica Kubrick, hi afegim que els temes giren en torn a problemes metafísics, com són l'origen i el destí de la humanitat, el resultat és una obra hermètica que requereix la intervenció activa de l'espectador, però que suscita múltiples interpretacions personals i transmet noves idees a cada revisió.

Així doncs, és pertinent afirmar que el mèrit de Kubrick és doble, ja que aporta una manera de representar l'espai exterior i

l'estètica del cinema fantàstic amb una inventiva visual impensable en aquella època, però també perquè en l'aspecte narratiu recorre a una expressió més arrelada a l'essència cinematogràfica, com és la complexa relació d'imatges, i evitar elaborar un discurs explícit i verbal, més obvi i fàcil per a l'espectador. No s'ha de caure, per tant, en el consumat exercici d'enumerar la poderosa captivitat que exerceix la imatge i citar una llarga llista de moments antològics, sense reflexionar en la funció que aquests elements tenen sobre la forma que té Kubrick d'expressar les seves idees.

Després de tres dècades, la importància de *2001: a Space Odyssey* no ha estat superada i les perspectives actuals que presenta el gènere fantàstic, el qual ha assimilat l'herència de grans creadors com Kubrick de la pitjor manera, no permet ser optimista. No podem esperar, en temps de *Matrix* i similars preses de pèl, que el cinema actual ens ofereixi una obra tan important com aquesta, en la qual, a part de la innovació tècnica, hi hagi una voluntat per experimentar amb els recursos expressius i es tracti amb tanta profunditat i sinceritat temes referents a la pròpia naturalesa humana. És, per tant, aquesta la millor manera d'obrir aquest nou segle, amb una pel·lícula que es va avançar a la seva època i que ha de ser una de les obres cabdals del cinema vinent. L'any 2001 ha de ser qualificat, sens dubte, com kubrickià, malgrat no agradi al meu estimat Figuera.



els personatges de Rocco i Simone exposen l'etern enfrontament entre el bé i el mal, l'origen del qual prové de la tradició cristiana, que en aquest cas es conjuga amb l'Idiota de Dostoievski.

LA FAMÍLIA PARONDI ARRIBA A MILÀ

Quan Visconti semblava decidit a variar la seva trajectòria com a cineasta, que s'havia iniciat avançant-se als propis principis del Neorealisme amb *Ossessione*, cap a un refinament estètic i la recreació de grans frescs històrics, amb la realització de *Rocco e i suoi fratelli* és probable que hi hagués la intenció de fer l'obra definitiva de la seva carrera, aquella en què es produís la síntesi perfecta entre les seves propostes ideològiques, extrems del marxisme, i el seus orígens aristocràtics, en la qual es produís la fusió entre el seu interès pel poble i el seu bagatge cultural del teatre, l'òpera i la literatura. En aquesta obra, per tant, hi ha una confluència notable d'estils, de referents literaris i culturals, fins i tot, de principis estètics que Visconti maneja, en general, de manera brillant. Com si es tractés d'un mestre renaixentista, i gràcies a la seva polifacètica activitat artística, mescla elements provinents de diversos llenguatges artístics.

Però aquesta acumulació provoca certes irregularitats en el conjunt, com per exemple el fet de dividir la història en cinc capítols, cada un dels quals porta per títol el nom d'un dels germans. Aquesta estructuració, al cap i a la fi resulta ser massa novel·lesca, en el pitjor sentit del terme, i un tant arbitrària perquè a vegades el capítol, encara que l'encapçali el nom d'un germà, no se centra en aquell personatge; és, doncs, un recurs més aparent que res. També pens que el darrer terç de la pel·lícula, els capítols de Luca i Ciro, resulta fallit i no està a l'alçada de la intensitat dramàtica de què gaudeix la resta del metratge.

Visconti es troba que ha d'anar tancant les nombroses portes que al llarg del relat ha obert i que s'apodera de la seva tasca la precipitació i la conseqüent pèrdua del domini sobre el que està contant. L'arriscada voluntat de voler contar-ho tot a partir de la història d'una família que arriba a Milà des del pobre sud d'Itàlia té, llavors, la seva contrapartida però també és veritat que *Rocco e i suoi fratelli* presenta un cabal cultural que la fa atractiva i força interessant.

Un dels grans encerts del director de *Senso* és que organitza els seus plan-

tejaments temàtics en torn de dos personatges, la qual cosa fa que l'acció es bipolaritzi i doni pas al conflicte, recurs essencial per poder plantejar el dramatisme que requereix la pel·lícula. Així doncs, els personatges de Rocco i Simone exposen l'etern enfrontament entre el bé i el mal, l'origen del qual prové de la tradició cristiana, que en aquest cas es conjuga amb l'*Idiota* de Dostoievski. Rocco es caracteritza per la seva bondat extrema, més pròpia d'un sant, i un tant innocent, mentre que Simone resulta ser el més feble psicològicament i s'abandona a la mala vida i a les males companyies. Els personatges de Vincenzo i Ciro re-

presenten el tema de la incorporació al món industrial de Milà amb diferents resultats. Mentre Vincenzo tan sols aconsegueix establir-se en la construcció com un simple obrer sense feina fixa, Ciro entra a una gran empresa com l'Alfa Romeo i assumeix que la seva vida s'adapta definitivament a la ciutat. També es fa evident la dualitat entre els personatges de Ginetta i Nadja; la primera és una jove discreta i responsable que es casarà amb Vincenzo malgrat l'oposició familiar; la segona és una prostituta que establirà una relació traumàtica amb Simone, per després estimar sincerament Rocco, el qual li aportarà il·lusió per la vida, li farà abandonar la prostitució per acabar abandonant-la perquè el seu sentiment de culpa li fa creure que Simone encara l'estima i la necessita més que ell.

És, per tant, evident que la riquesa del film és extraordinària i que *Rocco e i suoi fratelli* supera a l'espectador. Però hauria d'afegir que, a la pel·lícula, hi podem trobar temes tan *foradians* com són l'enyorança de la terra, manifestada pels germans, els quals veuen en el petit Luca l'únic amb possibilitat de tornar, i la preservació del nucli familiar, representat per una mare castrant i dominant que acaba

transigint en tot per tal de mantenir els fills al seu costat. També podem citar la presència del cinema negre, com per exemple l'escena de la baralla entre Marini i Simone, tota la descripció del món de la boxa o la utilització en algunes escenes de les llums i les ombres. En altres moments hi ha escenes més pròximes a la *nou-*



velle vague, com tota la descripció de la història d'amor entre Nadja i Rocco. I, en definitiva, podríem seguir enumerant moments memorables, com l'escena en què es desporten els germans mentre neva, inenarrables plans com el picat sobre Rocco i Nadja amb el carrer al fons en el Duomo de Milà (quina llàstima que no el mantingui més temps!), o parlariem de l'eficàcia de l'el·lipsi, la qual permet intensificar el relat i donar el ritme necessari.

Parlar d'una pel·lícula com aquesta permetria omplir planes i planes, perquè, a cada nova revisió, un hi pot trobar noves idees respecte dels personatges i les seves situacions, o nous recursos adoptats per Visconti en determinats moments dramàtics. És cert que no estam davant una obra rodona, però afirmaria que en la seva imperfecció es troba la grandesa d'aquesta magistral creació cinematogràfica, desbordant i excessiva, en alguns aspectes com determinats actes de Simone o en la reiteració del retrat de Rocco. Però gràcies a la seva riquesa de continguts, principal desdorb que desequilibra el conjunt, i a la intensitat com són tractats, la pel·lícula atrapa l'espectador i el porta a una experiència molt intensa. ■